

# ЗА ДАЛЬНЕЙШИЙ ПОДЪЕМ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Развернувшаяся в специальной печати, в театральных коллективах, учебных и научно-исследовательских учреждениях дискуссия о творческом наследии К. С. Станиславского наглядно продемонстрировала единство идейно-творческих взглядов мастеров многонационального советского театра, твердо стоящих на позициях социалистического реализма. Дискуссия показала, что за годы, прошедшие после исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, значительно расширился идейный кругозор работников искусства. Этому способствовало также обсуждение работниками искусства материалов дискуссий по вопросам философии и естествознания, изучение гениальных трудов И. В. Сталина в области языкознания.

Чрезвычайно важно, что поднятые на страницах газеты «Советское искусство» вопросы творческого наследия К. С. Станиславского обсуждались на многочисленных собраниях работников советского театрального искусства и кинематографии применительно к практике работы данного коллектива, в обстановке критики и самокритики. Дискуссия всколыхнула нашу театральную общественность, вызвала новую волну интереса к проблемам наследия К. С. Станиславского, побудила работников театров требовательно, критически рассмотреть свою творческую деятельность, уровень своего мастерства.

Существенным недостатком дискуссии следует признать то обстоятельство, что многие выступления ее участников, обогатившие наше теат-

## 1.

Как известно, дискуссия развернулась в основном вокруг вопроса о методе физических действий, о его значении и месте в системе К. С. Станиславского. Это объясняется тем, что именно в вопросе о методе физических действий существовала наибольшая путаница, допускались серьезные ошибки.

Изучая труды самого Станиславского, анализируя выступления участников дискуссии, можно прийти к выводу о действительном месте метода физических действий в «системе».

Метод физических действий, помогающий актеру добиться нужного самочувствия на сцене, верно и точно вскрыть действительную линию роли, открывает перед творческими работниками театра новые профессиональные возможности. Изучить эти возможности, уметь овладеть «методом» на практике — немаловажная задача каждого театрального коллектива, совершенствующего свое профессиональное мастерство. Ошибку допускают те творческие работники, которые, не задумываясь, самостоятельно отвергают «метод», не дав себе труда разобраться в его существе, испробовать его на практике.

В то же время многие из высказываний в защиту метода физических действий нельзя расценивать иначе, как вульгаризацию системы Станиславского. Вульгаризаторы игнорируют ведущую роль сознания, идейное начало в творчестве актера. Нужно прямо сказать, что внедрение в практику театров метода физических действий в том виде, как он пропагандируется некоторыми «теоретиками» (А. Карев, П. Ершов, Л. Охотнич), могло бы привести только к снижению идейно-художественного уровня искусства. Если же учесть, какие размеры приняла такого рода пропаганда «метода» как в печати, так и в устных выступлениях, станет ясным, сколь необходима и своевременна была осуществленная в ходе дискуссии общественная критика вульгаризаторов и ждеглователей Станиславского.

Метод физических действий — одна из составных частей системы Станиславского.

рождение некоторыми важными мыслями, носили все же отвлеченный характер, полемика не подкреплялась в должной мере данными практики. Это отчасти объясняется недостатками, которые были присущи открывшей дискуссии статье «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского».

Оторванность от практики характерна, к сожалению, для всех статей, посвященных защите метода физических действий, хотя именно эти выступления и должны были содержать в себе конкретные примеры, раскрывающие декларируемые авторами статей преимущества репетиционной работы по методу физических действий. В своей статье «Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его», защищая свою точку зрения на метод физических действий и объявляя оппонентов, консервативными всех своих оппонентов, главный редактор МХАТ М. Кедров, по существу, не предоставляя участникам обсуждения никаких других данных, кроме своих теоретических суждений, многие из которых заслуживают серьезной критики.

Вместе с тем и противники концепции, защищаемой М. Кедровым, в дискуссионных статьях не проиллюстрировали своих высказываний достаточно убедительными примерами из практики.

Этот и некоторые другие недостатки дискуссии во многом отразили и с особой силой выявили серьезное отставание научно-теоретической работы в области театроведения от практических достижений и насущных задач советского театрального искусства.

норируя ту очевидную истину, что замысел для художника — это не умозрительное представление, не беспочвенная мечта о будущем произведении, а конкретный практический план работы.

Происходит это потому, что сторонники универсальности метода физических действий исходят из представления о художнике как о человеке, не способном «схватить целое», увидеть замысел в целом перед тем, как перейти к деталям его воплощения, т. е. как о человеке, не способном самостоятельно мыслить и сознательно творить.

Показательно в этом смысле их утверждение, что сознание актера в период работы над ролью якобы непременно нуждается в «срастужке», в освобождении от «ненужных» сведений, от всего, что не связано с совершенным данным простейшего действия.

В лице актера, воплощающего на сцене образ, созданный драматургом, соединены, как известно, творец и материал. Заставляя актера идти вопреку от действия к действию, режиссер неизбежно превращает его только в «материал», в «податливую глину», отнимает у актера функцию сознательного художника, лишает его идейной перспективы. Такой объективный смысл формулы «от простого к сложному», пропагандируемой сторонниками «универсальности» метода физических действий.

«Весь дух системы Станиславского восстает против этого».

Увлеченный своим открытием, видевший в нем новые возможности для актерской техники, Станиславский писал в «Режиссерском плане «Отелло»: «Можно ли допустить, чтоб актер, годами готовивший роль и пьесу, нафантазировавший по поводу каждого ее момента целые поэмы, являющийся перед глазами иллюзией в декорации, освещении, чувствующий на себе грим и костюм, общающийся с другими актерами, которые живут тем же и создают общую атмосферу на сцене, доходящую благодаря присутствию зрителя до высокого градуса каления и т. д. — можно ли

## К итогам дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского

### 2.

Работники многонационального советского театра на опыте убедились в том, что внедрение системы Станиславского в практику творческих коллективов, как правило, обеспечивает их профессиональный рост. Совершенствуя свое мастерство, ведя последовательную борьбу с актерскими штампами, с пережитками театральной рутинной, мешающими воплотить на сцене черты нового, стремимся к созданию слаженного актерского ансамбля, утверждая принципы передовой творческой этики, наши лучшие театры тем самым решают большие идейно-творческие задачи. Сама жизнь опровергла живые рассуждения критиков-космополитов о том, будто внедрение системы Станиславского может привести к нивелировке театров, к утрате ими творческой самостоятельности.

К сожалению, работа по изучению и творческому развитию системы Станиславского и применению ее на практике еще отстает от задач и требований нашего искусства. У ряда режиссеров обнаруживается поверхностное, дилетантское понимание вопросов «системы». Во Всесоюзном Комитете по делам искусств и его местных органах до сих пор практически ничего не делают для пропаганды и освоения системы Станиславского, относятся к этой важной работе так, как если бы речь шла о частном деле тех или иных деятелей театра, тогда как в действительности речь идет о государственном деле, забота о котором составляет прямую обязанность комитетов, управлений и местных отделов по делам искусств.

Среди театральных работников еще бытуют вредные суждения, будто в условиях напряженной производственной работы «система» является некой «роскошью», доступной нескольким ведущим театрам; не все из них поняли, что игнорировать «систему» — это значит не использовать до конца всех возможностей, позволяющих успешно вести борьбу за художественное качество спектаклей; это значит, в конечном итоге, пренебрегать интересами советского театра.

Для советского театрального деятеля система Станиславского является одним из важных средств, способствующих претворению в практику театра принципов социалистического реализма.

«Эта система не эстетический трактат, а техника театрального искусства», — писал Станиславский, подчеркивая практический характер своего учения\*. Однако из этого не следует, что за конкретностью «системы», как «техники театрального искусства», мы не можем и не должны видеть развернутую эстетическую программу Станиславского.

Требует от актера глубокого проникновения, перевоплощения в образ, требует длительного переживания в производе внешне представленного, Станиславский тем самым утверждал на сцене реальную жизнь во всем многообразии ее проявлений, со всеми присущими ей противоречиями, и в ней, богатой, сложной, непрерывно развивающейся жизни, направлял все внимание, все силы, все творчество актера-художника.

Однако воспроизведение на сцене реальной жизни не является конечной целью «системы». «Зачем нужно, чтобы в театре был живой человек?.. — спрашивал соратник Станиславского в искусстве Вл. И. Немирович-Данченко. — На этот вопрос есть очень серьезный и очень важный ответ. Это нужно для того, чтобы зритель или читатель мог воспринимать во всей полноте и идейно и психологически видимых или читаемых произведений»\*\*.

Глубокий смысл заложен в приме-

вышать и радовать людей своим высоким искусством... отдать свою жизнь высокой и культурной миссии просвещения своих современников»\*.

В свете этих высказываний Станиславского наибольшую тревогу вызывает упрощенное толкование «системы» отдельными мастерами театра. Создалась опасность, что за декларативным признанием системы Станиславского на деле она будет сведена к сумме технологических приемов, к элементарной «азбуке» актерского мастерства, предназначенной лишь для педагогической работы режиссера с актерами. В такой опасности убеждает, в частности, вышедший в прошлом году сборник «Работа режиссера над советской пьесой». Нельзя примириться с тем, что авторы большинства статей этого сборника — режиссеры Ю. Завадский, Б. Захава, А. Лобанов, Н. Петров — находят возможным рассматривать общестетические проблемы, основные вопросы современной режиссуры и, наконец, свой собственный режиссерский опыт вне учения Станиславского, словно для них оно уже сыграло свою роль и может служить лишь источником для цитат, подтверждающих собственные мысли авторов.

Нашим режиссерам есть чему учиться у Станиславского. Создание совершенных сценических произведений, воспитание полноценной режиссерской и актерской смены, дальнейшее повышение мастерства в советском театре во многом зависят от того, насколько успешно будет изучаться и осваиваться богатейший опыт Станиславского-режиссера. Пора, наконец, оценить по достоинству эту важнейшую часть наследия Станиславского, к сожалению, пока наименее освещенную и изучаемую.

В наследии К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко советский режиссер находит ясные указания и примеры того, как наиболее плодотворно осуществляется на практике роль режиссера — истолкователя пьесы, организатора спектакля, руководителя и воспитателя коллектива актеров.

Освоение этого опыта тем более необходимо, что на практике многие наши режиссеры до сих пор не поднялись на уровень требований, предъявляемых к ним советским зрителем. В спектаклях наших театров часто еще сказывается отсутствие направляющей режиссерской руки, четкого режиссерского замысла, объединяющего усилия исполнителей вокруг идеи драматурга; режиссерские работы лишены четкой композиции, оставляют у зрителя впечатление незаконченности, незавершенности; некоторые из них обнаруживают неумение постановщика глубоко разобратся в жанре произведения драматурга, верно почувствовать стилистику в художественные особенности пьесы.

Кое-где ограничено понимание самих функций режиссера; неметодично разделены режиссерской работы на сугубо педагогическую и так называемую постановочную. Имеет место недооценка некоторыми режиссерами работы с актером над ролью, что приводит к снижению

творческой индивидуальности его, которые наиболее выявлены, внешне раскрыты. Это, как правило, является результатом неумения, а подчас и нежелания режиссера вдумчиво, бережно работать с коллективом. Подобная практика наносит серьезнейший вред актеру, не обеспечивает ему творческого роста, приводит к тому, что в театре выработаются штампы исполнения тех или иных ролей, затупляющие отображение на сцене нового в жизни.

Не все режиссеры правильно понимают свои задачи; в ряде случаев режиссер стремится во что бы то ни стало показать в спектакле те или иные признаки своей изобретательности, независимо от идейного содержания и художественного стиля пьесы, а подчас даже вопреки им. Постановочные эффекты заняли во многих спектаклях чрезмерно большое место. С этой точки зрения заслуживают серьезных упреков отдельные работы режиссуры Театра имени Моссовета, в том числе и такой значительный спектакль, как «Рассвет над Москвой». Здесь режиссура явно злоупотребляет такими приемами, словно для них оно уже сыграло свою роль и может служить лишь источником для цитат, подтверждающих собственные мысли авторов.

Надо с сожалением признать, что и в нашем ведущем театре — в МХАТ — за последнее время снижился уровень режиссерской работы. Театр поставил поверхностную, не достойную сцены МХАТ пьесу «Потерянный дом». Лишенный четкого режиссерского замысла, бесстрастный, посредственный по актерскому исполнению, этот спектакль ненадолго удержался в репертуаре. Ниже возможностей театра режиссура таких спектаклей, как «Хлеб наш насущный», «Илья Головин». В спектакле «Вторая любовь» имеют место не свойственные творческому методу МХАТ элементы увлечения внешней, зрелищной стороной постановки при недостаточно глубоком раскрытии человеческих характеров. То обстоятельство, что уровень режиссуры снизился именно в спектаклях на современную тему, не может не вызывать особого беспокойства и должно побудить коллектив театра серьезно и самокритично разобраться в своей работе.

Только путем глубокого раскрытия темы произведения, его идейного

### 3.

Тринадцатый лет прошло со дня смерти К. С. Станиславского.

За эти годы были впервые опубликованы многие важнейшие высказывания И. В. Сталина о литературе и

смысла через живые, глубоко насыщенные, истинно правдивые образы театр достигает главного в своем искусстве — активного воспитательного воздействия на зрителя.

Научиться использовать систему Станиславского как средство, способствующее реализации принципов социалистического реализма на театре, повышению профессионального мастерства артистов и режиссеров, — такова одна из важных задач работников театрального искусства в нашей стране.

Советский театральный деятель находит в наследии Станиславского ответы на многие важнейшие вопросы своей профессии. Он учится у Станиславского четкой и целесообразной композиции спектакля, продуманному использованию выразительных средств театра, умению подчинить каждую деталь раскрытию идейного смысла пьесы. Он учится передовому режиссерскому мастерству.

Обращаясь к вопросам воспитания творческого коллектива театра, советский театральный деятель находит у Станиславского и Немировича-Данченко замечательные образцы этой важнейшей работы, с которой основатели МХАТ связывали любую конкретную задачу театральной практики. «Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества», — указывал Станиславский, неоднократно подчеркивавший, что актеру, если он обыватель в жизни, не доступны большие мысли и страсти на сцене. «Этика» — одна из важнейших составных частей «системы», без которой невозможно полноценное ее применение.

Забота о воспитании актерской и режиссерской молодежи, ответственное отношение к каждому вводу нового исполнителя в спектакль, строжайший контроль за качеством текущего репертуара, хозяйское внимание к любой «мелочи» в производственной жизни театра — таковы уроки, преподаваемые Станиславским и Немировичем-Данченко.

С величайшим интересом относился Станиславский и Немирович-Данченко к каждому новому началу в искусстве, с готовностью передавали свои знания и опыт многочисленной армии работников советского театра, чутко прислушивались к голосу критики. К сожалению, эта традиция забыта некоторыми мастерами театра, мирящимися со своей разобщенностью, вековой замкнутостью, не принимающими критики и порою неприязненно относящимися к творческим успехам товарищей по искусству.

Художники, успокоившиеся на достигнутом, неизбежно выходят в тираж, перестают быть художниками и становятся обывателями в искусстве; театральные коллективы, работающие «по-старинке», как правило, теряют уважение зрителя. Ити в ногу с жизнью — это значит для работников советского театра постоянно учиться — овладевать марксистско-ленинской теорией, обогащать свое знание жизни, свой творческий опыт, мастерство.

мнения «системы», накопленно многонациональным советским театром. Этот значительный опыт под- сказывает, в частности, что назрела необходимость в критическом пере- зрения деятельности, которая упо-

раскрытыми в свете творческих взглядов Станиславского. Вопросы режиссерского построения спектакля по Станиславскому, проблемы сценической формы, жанра все еще ничтожно мало разрабатываются нашими теоретиками и практиками.

В самом глубоком изучении нуждается и такая область наследия Станиславского, как «словесное действие», до сих пор остающаяся малоосвоенной, хотя значение ее для теории и практики театра поистине неограничено.

Есть, наконец, еще одна область «системы», требующая самого углубленного изучения и творческого развития. Речь идет о «сверх-сверхзадача» — важнейшем положении в наследии Станиславского. Глубокое изучение и творческое развитие проблем, связанных с этим положением учения Станиславского, поможет нашим театрам успешно решать сложнейшие вопросы мастерства перевоплощения, послужит плодотворному решению сложной творческой задачи органического сочетания правды и подлинности переживаний с идейной тенденциозностью в творчестве — задачи, стоящей перед каждым деятелем искусства социалистического реализма.

Особую важность и актуальность приобретает также вопрос о нашей театральной критике, все еще мало разбирающейся в наследии К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Практика показывает, что театральные критики, театроведы, деятельность которых оказывает значительное влияние на творческую работу театров, в большинстве своем не владеют основами этого наследия, слабо разбираются в «системе», по-дилетантски судят об актерском творчестве. Ничтожно мало внимания уделяется пропаганде творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в учебной практике театроведческих факультетов наших специальных вузов, в работе по подготовке кадров театроведов, проводимой Институтом истории искусств Академии наук СССР. Круг театроведов, работающих над проблемами, связанными с изучением наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и использованием его в практике современного советского театра, чрезвычайно узок. Такое положение отнюдь не способствует развертыванию полноценной пропаганды этого учения, его дальнейшей теоретической разработке с позиций марксистско-ленинской эстетики.

Надо полагать, что дискуссия послужит для Всесоюзного комитета по делам искусств так же, как и для Министерства кинематографии, серьезным толчком в организации систематической пропаганды творческих принципов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Большая ответственность ложится на мастеров Московского Художественного театра — преемников творческих принципов своих учителей. Планомерное научное изучение их наследия, его широкая и всесторонняя популяризация, передача другим театральным коллективам своего творческого опыта составляют прямую обязанность МХАТ.

Систематическая пропаганда творческих идей Станиславского и Немировича-Данченко является прямой обязанностью газеты «Советское ис-

венность, вызвала новую волну интереса к проблемам наследия К. С. Станиславского, побудила работников театров требовательно, критически рассмотреть свою творческую деятельность, уровень своего мастерства.

Существенным недостатком дискуссии следует признать то обстоятельство, что многие выступления ее участников, обогатившие наше теат-

## 1.

Как известно, дискуссия развернулась в основном вокруг вопроса о методе физических действий, о его значении и месте в системе К. С. Станиславского. Это объясняется тем, что именно в вопросе о методе физических действий существовала наибольшая путаница, допускались серьезные ошибки.

Изучая труды самого Станиславского, анализируя выступления участников дискуссии, можно прийти к выводу о действительно месте метода физических действий в «системе».

Метод физических действий, помогающий актеру добиться нужного самочувствия на сцене, верно и точно вскрыть действительную линию роли, открывает перед творческими работниками театра новые профессиональные возможности. Изучить эти возможности, умело овладеть «методом» на практике — немаловажная задача каждого театрального коллектива, совершенствующего свое профессиональное мастерство. Об этом доверяют те творческие работники, которые, не задумываясь, самостоятельно отвергают «метод», не дав себе труда разобраться в его существе, испробовать его на практике.

В то же время многие из высказываний в защиту метода физических действий нельзя расценивать иначе, как вульгаризацию системы Станиславского. Вульгаризаторы игнорируют ведущую роль сознания, идейное начало в творчестве актера. Нужно прямо сказать, что внедрение в практику театров метода физических действий в том виде, как он пропагандируется некоторыми «теоретиками» (А. Карев, П. Ершов, Л. Охитович), могло бы привести только к снижению идейно-художественного уровня искусства. Если же учесть, какие размеры приняла такого рода пропаганда «метода» как в печати, так и в устных выступлениях, станет ясным, сколь необходима и своевременна была осуществленная в ходе дискуссии общественная критика вульгаризаторов и жетолокователей Станиславского.

Метод физических действий — одна из составных частей системы Станиславского. Он не может быть сколько-нибудь успешно применен без всестороннего практического овладения всей «системой» в целом.

Показательно, что, критикуя высказывания сторонников «универсальности» метода физических действий, большинство участников дискуссии признает ценность самого «метода». Разгоревшаяся на страницах печати, в театрах, учебных заведениях борьба мнений вокруг метода физических действий вновь продемонстрировала единство взглядов советской художественной интеллигенции по вопросу о главенствующем значении идейного начала в искусстве.

Уже в начале дискуссии на первый план выступила эстетическая проблема замысла и воплощения — основная проблема творческого процесса. Участники дискуссии пришли к единому пониманию идейного замысла как необходимой предпосылки творческого процесса и, в результате, — к единодушному и безоговорочному развенчанию теории «нуля», «чистого листа бумаги», согласно которой актер якобы может начать работу над ролью, не зная пьесы и идя вслепую по линии физических действий.

Стремясь во что бы то ни стало утвердить примат физических действий, как основы сценического творчества, противопоставить их замыслу, сторонники «универсальности» метода физических действий искусственно разрывают сложный диалектический процесс воплощения, лишают замысел его действительного начала, иг-

стрировали своих выступлений достаточно убедительными примерами из практики.

Этот и некоторые другие недостатки дискуссии во многом отразили и с особой силой выявили серьезное отставание научно-теоретической работы в области театроведения от практических достижений и насущных задач советского театрального искусства.

Игнорируя ту очевидную истину, что замысел для художника — это не умозрительное представление, не бесповинная мечта о будущем произведении, а конкретный практический план работы.

Происходит это потому, что сторонники универсальности метода физических действий не хотят из представления о художнике как о человеке, не способном «охватить целое», увидеть замысел в целом перед тем, как перейти к деталям его воплощения, т. е. как о человеке, не способном самостоятельно мыслить и сознательно творить.

Показательно в этом смысле их утверждение, что сознание актера в период работы над ролью якобы непосредственно нуждается в «крузружке», в освобождении от «ненужных» сведений, от всего, что не связано с совершенным данным простейшего действия.

В лице актера, воплощающего на сцене образ, созданный драматургом, соединены, как известно, творец и материал. Заставляя актера идти вслепую от действия к действию, режиссер неизбежно превращает его только в «материал», в «податливую глину», отнимает у актера функцию сознательного художника, лишает его идейной перспективы. Такой объективный смысл формулы «от простого к сложному», пропагандируемой сторонниками «универсальности» метода физических действий.

«Весь дух системы Станиславского восстает против этого».

Увлеченный своим открытием, видевший в нем новые возможности для актерской техники, Станиславский писал в «Режиссерском плане «Отелло»: «Можно ли допустить, чтоб актер, годями готовивший роль и пьесу, нафабриковавший по поводу каждого ее момента целые поэмы, имеющий перед глазами иллюзию в декорации, освещении, чувствующий на себе грим и восторг, обнимающийся с другими актерами, которые живут тем же и создают общую атмосферу на сцене, доходящую благодаря присутствию зрителя до высокого градуса каления и т. д. — можно ли допустить, чтобы такой актер забыл все это, когда ему дадут задачу, аналогичную с его положением в пьесе, и можно ли допустить, чтоб он при этом остался холоден?»

Конечно, все это вспоминается само собой, и такая задача является лишь манком для возбуждения уже готового и накопленного, что незаметно для актера живет в его душе.

Но вот в чем секрет и трюк приема. Если вы начнете прямым путем изображать то, что у вас заготовлено для роли, 90% вероятия, что вы попадете на линию игры чувства. Если же вы начнете просто-напросто действовать и на каждом спектакле репалить для себя каждый раз по-новому поставленную задачу, вы будете идти по правильной линии, и чувство не испугается, а пойдет за вами».

Где тут, спрашивается, «крузружка актера» — в этих словах, содержащих позитивную концепцию метода физических действий? От сложного к простому и от него вновь к сложному — вот путь, которым ведет актер Станиславский.

Сторонники универсальности метода физических действий, объявляющие метод наилучшим средством для воплощения идеи, считают, что актер может не заботиться об идейном истолковании роли, так как идея «уже есть в пьесе» и, стало быть, неизбежно «приложится», «вытечет» из логики физических действий и борьбы. Нужно ли доказывать абсурдность этого утверждения!

Сторонники этой концепции творческого процесса пространно декларируют материалистичность своих взглядов, которые на деле являются вульгаризацией основ материалистической эстетики, протопевкой объективистского, натуралистического искусства — искусства, лишеного активного преобразующего начала.

постное, дилетантское понимание вопросов «системы». Во Всесоюзном Комитете по делам искусств и его местных органах до сих пор практически ничего не делают для пропаганды и освоения системы Станиславского, относятся к этой важной работе так, как если бы речь шла о частном деле тех или иных деятелей театра, тогда как в действительности речь идет о государственном деле, забота о котором составляет прямую обязанность комитетов, управлений и местных отделов по делам искусств.

Среди театральных работников еще бытуют вредные суждения, будто в условиях напряженной производственной работы «система» является некоей «роскошью», доступной нескольким ведущим театрам; не все из них понимают, что игнорировать «систему» — это значит не использовать до конца всех возможности, позволяющих успешно вести борьбу за художественное качество спектаклей; это значит, в конечном итоге, пренебрегать интересами советского театра.

Для советского театрального деятеля система Станиславского является одним из важных средств, способствующих претворению в практику театра принципов социалистического реализма.

«Эта система не эстетический трактат, а техника театрального искусства», — писал Станиславский, подчеркивая практический характер своего учения\*. Однако из этого не следует, что за конкретностью «системы», как «техники театрального искусства», мы не можем и не должны видеть развернутую эстетическую программу Станиславского.

Требую от актера глубокого проникновения, перевоплощения в образ, требую подлинного переживания в противовес внешнему представлению, Станиславский тем самым утверждал на сцене реальную жизнь во всем многообразии ее проявлений, со всеми присущими ей противоречиями, и в ней, богатой, сложной, непрерывно развивающейся жизни, направлял все внимание, все силы, все творчество актера-художника.

Однако воспроизведение на сцене реальной жизни не является конечной целью «системы». «Зачем нужно, чтобы в театре был живой человек?.. — спрашивал соратник Станиславского в искусстве Вл. И. Немировича-Данченко. — На этот вопрос есть очень серьезный и очень важный ответ. Это нужно для того, чтобы зритель или читатель мог воспринимать во всей полноте и идеологию и психологию видимых или читаемых произведений\*\*».

Глубокий смысл заложен в применении Станиславским термине «сверхзадача». Называя так идею сценического произведения, Станиславский тем самым определяет ее значение и место в общем комплексе задач, решаемых режиссером и актером. Положение о «сверхзадаче» утверждает главенствующую роль идейного начала в творчестве художника, идейность искусства.

Стоит рассмотреть любой из элементов «системы», чтобы каждый из них неизбежно оказался средством, отсылающим артиста через произведение драматурга к самой действительности. Необходимой предпосылкой творческого процесса Станиславский считает познание действительности, постоянно обогащающее «эмоциональную память» художника. Определяющим моментом творческого процесса являются, по Станиславскому, «предлагаемые обстоятельства» пьесы и роли, т. е. иными словами — содержание произведения драматурга, осмысленное с точки зрения жизни. Направление творческого процесса диктуется «своим действием» пьесы и роли, их идей («сверхзадачей»): «От сверхзадачи рождается произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста», — указывал Станиславский\*\*\*. Но артист не является пассивным носителем идеи драматурга; идея непременно должна находить «отклик» в человеческой душе самого творца-артиста. Через идею драматурга актер выявляет свое собственное мировоззрение художника, осуществляет свою сверхзадачу — свое патристическое призвание — «воз-

\* К. С. Станиславский. Из неопубликованного письма. Архив музея МХАТ.

\*\* Из архива Вл. И. Немировича-Данченко. Ежегодник МХАТ, 1945 г. Т. 1.

\*\*\* К. С. Станиславский. «Работа актера над собой», часть 1.

дят возможные рассматривая общестетические проблемы, основные вопросы современной режиссуры и, наконец, свой собственный режиссерский опыт вне учения Станиславского, словно для них оно уже сыграло свою роль и может служить лишь источником для цитат, подтверждающих собственные мысли авторов.

Нашим режиссерам есть чему учиться у Станиславского. Сознание совершенных сценических произведений, воспитание полноценной режиссерской и актерской смены, дальнейшее повышение мастерства в советском театре во многом зависит от того, насколько успешно будет изучаться и осваиваться богатейший опыт Станиславского-режиссера. Пора, наконец, оценить по достоинству эту важнейшую часть наследия Станиславского, к сожалению, пока наименее освещенную и изучаемую.

В наследии К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко советский режиссер находит ясные указания и примеры того, как наиболее плодотворно осуществляется на практике роль режиссера — истолкователя пьесы, организатора спектакля, руководителя и воспитателя коллектива актеров.

Освоение этого опыта тем более необходимо, что на практике многие наши режиссеры до сих пор не поднялись на уровень требований, предъявляемых к ним советским зрителем. В спектаклях наших театров часто еще сказывается отсутствие направляющей режиссерской руки, четкого режиссерского замысла, определяющего усилия исполнителей вокруг идеи драматурга; режиссерские работы лишены четкой композиции, оставляют у зрителя впечатление незаконченности, незавершенности; некоторые из них обнаруживают неумение постановщика глубоко разобраться в жанре произведения драматурга, верно почувствовать стилистические и художественные особенности пьесы.

Кое-где ограниченно понимаются сами функции режиссера; намечилось разделение режиссерской работы на сугубо педагогическую и так называемую постановочную. Имеет место недооценка некоторыми режиссерами работы с актером над ролью, что приводит к снижению художественного уровня спектаклей.

В ряде театров, в том числе и крупных, обладающих первоклассными актерскими силами, не ведется должной борьбы за высокую культуру исполнения, за прочный актерский ансамбль. Отсутствие подлинного ансамбля, неравноценность актерской игры, небрежность исполнения эпизодических ролей сказываются на уровне спектаклей такого, например, коллектива, как Ленинградский академический театр драмы имени Пушкина.

Поучительны недостатки режиссуры в Московском театре имени Ермоловой. Непомерное увлечение «деталью» как таковой, пристрастие к «жанру», к эмпирическому воспроизведению «кусков жизни» зачастую уводят режиссуру этого театра от художественного обобщения, от подлинной правды жизни. В своей статье, помещенной в сборнике «Работа режиссера над советской пьесой», главный режиссер театра А. Лобанов рассматривает систему Станиславского как своего рода «азбуку», необходимую только актеру, да и то начинающему. Недостатки режиссерской практики в Театре имени Ермоловой как раз и объясняются забвением основных принципов учения Станиславского, неумением подчинить все компоненты спектакля «сверхзадаче».

Самой решительной критики заслуживает установившаяся как в театре, так и в кинематографии практика, когда режиссеры не ведут творческой работы с каждым актером, используют актера только в качестве определенного «типажа», обходясь лишь с тех сторонах твор-

\* Там же.

дельные работы режиссуры Театра имени Моссовета, в том числе и такой значительный спектакль, как «Рассвет над Москвой». Здесь режиссура явно злоупотребляет такими приемами, как введение в спектакль кинематографа, использование музыкальных и танцевальных номеров, имеющих отдаленное отношение к смыслу произведения. К чему приводят подобного рода постановочные излишества, видно на примере другого московского спектакля — «Яблоневая ветка» в Московском театре драмы. Здесь внешние эффекты, заслоняют собой содержание; такие приемы, как катание на лыжах, обилье световых и звуковых эффектов, мешают актерам донести до зрителя развитие образов, драматический конфликт произведения. Подобное украшательство, увлечение внешней стороной спектакля обнаруживают отсутствие зрелой творческой мысли режиссера.

Нельзя с сожалением признать, что и в нашем ведущем театре — в МХАТ — за последнее время снижались уровень режиссерской работы. Театр поставил поверхностную, не достойную сцены МХАТ пьесу «Потерянный дом». Лишенный четкого режиссерского замысла, бесстрастный, посредственный по актерскому исполнению, этот спектакль неизменно удержался в репертуаре. Ниже возможностей театра режиссура таких спектаклей, как «Хлеб наш насущный», «Илья Голыгин». В спектакле «Вторая любовь» имеют место не свойственные творческому методу МХАТ элементы увлечения внешней, зрелищной стороной постановки при недостаточно глубоком раскрытии человеческих характеров. То обстоятельство, что уровень режиссуры снижались именно в спектаклях на современную тему, не может не вызвать особого беспокойства и должно побудить коллектив театра серьезно и самокритично разобраться в своей работе.

Только путем глубокого раскрытия темы произведения, его идейного

## 3.

Тринадцать лет прошло со дня смерти К. С. Станиславского.

За эти годы были впервые опубликованы многие важнейшие высказывания И. В. Сталина о литературе и искусстве, изданы гениальные сталинские труды «Братский курс истории ВКП(б)» и «Марксизм и вопросы языкознания», опубликованы исторические документы нашей партии по идеологическим вопросам, накоплены статьи партийной печати, посвященные конкретным явлениям, насущным задачам советского театра. За это время советский театр прошел большой путь развития и совершенствования. Вдохновенные мудрыми указаниями партии, наши актеры и режиссеры создали немало ярких, полнокровных в идейном и художественном отношении произведений.

Понятно, что только в свете работ товарища И. В. Сталина и партийных документов и на их основе возможно успешное решение задачи изучения и обобщения опыта советского театрального искусства, дальнейшего творческого развития наследия К. С. Станиславского.

Прошедшая дискуссия еще раз показала, сколь серьезные задачи выдвигает театральная практика перед работниками теоретического фронта — философами, разрабатывающими проблемы эстетики, искусствоведами.

Научного освещения ждут важнейшие проблемы социалистического реализма применительно к искусству театра. Решению этой задачи должно быть подчинено и изучение, развитие, теоретическое осмысление вопросов наследия Станиславского, обобщение большого опыта при-

основатели МХАТ связывали любую конкретную задачу театральной практики. «Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества», — указывал Станиславский, неоднократно подчеркивавший, что актеру, если он обыватель в жизни, не доступны большие мысли и страсти на сцене. «Этика» — одна из важнейших составных частей «системы», без которой невозможно полноценное ее применение.

Забота о воспитании актерской и режиссерской молодежи, ответственное отношение к каждому вводу нового исполнителя в спектакль, строжайший контроль за качеством текущего репертуара, хозяйское внимание к любой «мелочи» в производственной жизни театра — таковы уроки, преподаваемые Станиславским и Немировичем-Данченко.

С величайшим интересом относились Станиславский и Немирович-Данченко к каждому новому начинающему в искусстве, с готовностью передавали свои знания и опыт многочисленной армии работников советского театра, чутко прислушивались к голосу критики. К сожалению, эта традиция забыта некоторыми мастерами театра, мирящимися со своей разобщенностью, вялой замкнутостью, не принимающими критики и порой неприязненно относящимися к творческим успехам товарищей по искусству.

Художники, успокоившиеся на достигнутом, неизбежно выходят в тиреж, перестают быть художниками и становятся обывателями в искусстве; театральные коллективы, работающие «по старинке», как правило, теряют уважение зрителя. Ити в ногу с жизнью — это значит для работников советского театра постоянно учиться — овладевать марксистско-ленинской теорией, обогащать свое знание жизни, свой творческий опыт, мастерство.

Художники, накопившие многонациональным советским театром. Этот значительный опыт поддается, в частности, что назрела необходимость в критическом переосмотре терминологии, которая употребляется в трудах Станиславского. Эта терминология, носившая сугубо практический, «рабочий» характер, во многом несовершенная, неполностью отражающая существо понятий, нуждается в уточнении, замене отдельных терминов новыми, соответствующими духу и терминологии марксистско-ленинской эстетики.

Вл. И. Немирович-Данченко в 1943 году указывал, что разработанная К. С. Станиславским «система», включая и метод физических действий, — это «аналитическая основа нашего реалистического искусства» — создана «для того, чтобы избежать штампов, «представлений», неискренности». Она «составляет первую часть работы. Вторую — как работать над образом — ему выполнить не удалось. Он умер, не написавши книгу о работе над ролью»\*.

Восполнение этой «второй части», рассеянной по многочисленным стенограммам и трудам, хранящейся в изустном наследии и до сих пор, к сожалению, не систематизированной, является прямым долгом последователей К. С. Станиславского и в первую очередь его учеников в Московском Художественном театре, в чьи руки непосредственно передают это драгоценное достояние.

Важнейшие вопросы актерского перевоплощения, создания сценического образа до сих пор остаются не-

тедем искусства социалистического реализма.

Особую важность и актуальность приобретает также вопрос о нашей театральной критике, все еще мало используемой наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Практика показывает, что театральные критики, театроведы, деятели искусства, которые оказывают значительное влияние на творческую работу театров, в большинстве своем не владеют основами этого наследия, слабо разбираются в «системе», дилетантски судят об актерском творчестве. Ничтожно мало внимания уделяется пропаганде творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в учебной практике театроведческих факультетов наших специальных вузов, в работе по подготовке кадров театроведов, проводимой Институтом истории искусств Академии наук СССР. Круг театроведов, работающих над проблемами, связанными с изучением наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и использованием его в практике современного советского театра, чрезвычайно узок. Такое положение отнюдь не способствует развертыванию полноценной пропаганды этого учения, его дальнейшей теоретической разработке с позиций марксистско-ленинской эстетики.

Надо полагать, что дискуссия послужит для Всесоюзного комитета по делам искусств так же, как и для Министерства кинематографии, серьезным толчком в организации систематической пропаганды творческих принципов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Большая ответственность ложится на мастеров Московского Художественного театра — преемников творческих принципов своих учителей. Планмерное научное изучение их наследия, его широкая и всесторонняя популяризация, передача другим театральным коллективам своего творческого опыта составляют прямую обязанность МХАТ.

Систематическая пропаганда творческих идей Станиславского и Немировича-Данченко является прямой обязанностью газеты «Советское искусство» и журнала «Театр».

Одну из основных задач дискуссии, заключающуюся в уяснении идейных основ наследия К. С. Станиславского, в критике искажений и вульгаризации этого наследия, можно признать сейчас в значительной мере решенной.

Положительным итогом дискуссии является также определенный сдвиг в деле пропаганды творческих идей К. С. Станиславского, имеющей большое значение в жизни советского театра. Теперь уже совершенно ясно настоятельное требование общественного мнения: в самое ближайшее время сделать достоянием широкого читателя литературное наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, привести в порядок и опубликовать стенограммы их репетиций, архивы, хранящиеся под спудом, материалы, находящиеся в руках частных лиц. Ведущую роль в этом деле призваны сыграть Институт истории искусств Академии наук СССР, МХАТ, творческие кабинеты Всероссийского театрального общества.

Практическое освоение, теоретическая разработка и творческое развитие наследия К. С. Станиславского должны быть подчинены задаче ликвидации серьезных недостатков, имеющихся в работе театров, дальнейшего совершенствованию мастерства театральных деятелей, способствовать новому подъему сценического искусства в нашей стране, созданию произведений советской театральной классики.

Материалы дискуссии опубликованы в газете «Советское искусство»: 1950 год — №№ 55, 62, 64, 66, 68, 70, 73, 74, 80, 83, 84, 86, 88, 90, 92; 1951 год — №№ 2, 4, 8, 10, 12, 16, 18.

\* Стенограмма беседы Вл. И. Немировича-Данченко с режиссурой, директором и главными исполнителями «Ликовой дамы». Архив Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко.

# ЗА ДАЛЬНЕЙШИЙ ПОДЪЕМ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Развернувшаяся в специальной печати, в театральных коллективах, учебных и научно-исследовательских учреждениях дискуссия о творческом наследии К. С. Станиславского наглядно продемонстрировала единство идейно-творческих взглядов мастеров многонационального советского театра, твердо стоящих на позициях социалистического реализма. Дискуссия показала, что за годы, прошедшие после исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, значительно расширился идейный кругозор работников искусства. Этому способствовало также обсуждение работниками искусства материалов дискуссий по вопросам философии и эстетики, изучение гениальных трудов И. В. Сталина в области языкознания.

Чрезвычайно важно, что поднятые на страницах газеты «Советское искусство» вопросы творческого наследия К. С. Станиславского обсуждались на многочисленных собраниях работников советского театрального искусства и кинематографии применительно к практике работы данного коллектива, в обстановке критики и самокритики. Дискуссия всколыхнула нашу театральную общественность, вызвала новую волну интереса к проблемам наследия К. С. Станиславского, побудила работников театров требовательно, критически рассмотреть свою творческую деятельность, уровень своего мастерства.

Существенным недостатком дискуссии следует признать то обстоятельство, что многие выступления ее участников, обогатившие наше теат-

рование некоторыми важными мыслями, носили все же отвлеченный характер, полемика не подкреплялась в должной мере данными практики. Это отчасти объясняется недостатками, которые были присущи открывшей дискуссии статье «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского».

Оторванность от практики характера, к сожалению, для всех статей, посвященных защите метода физических действий, хотя именно эти выступления и должны были содержать в себе конкретные примеры, раскрывающие декларируемые авторами статей преимущества репетиционной работы по методу физических действий. В своей статье «Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его», защищая свою точку зрения на метод физических действий и объявляя остальных, консервативными всех своих оппонентов, главный режиссер МХАТ М. Кедров, по существу, не представил участникам обсуждения никаких других данных, кроме своих теоретических суждений, многие из которых заслуживают серьезной критики.

Вместе с тем и противники концепции, защищаемой М. Кедровым, в дискуссионных статьях не проиллюстрировали своих высказываний достаточно убедительными примерами из практики.

Этот и некоторые другие недостатки дискуссии во многом отразили и с особой силой выявили серьезное отставание научно-теоретической работы в области театроведения от практических достижений и насущных задач советского театрального искусства.

норируя ту очевидную истину, что замысел для художника — это не умозрительное представление, не беспочвенная мечта о будущем произведении, а конкретный практический план работы.

Происходит это потому, что сторонники универсальности метода физических действий исходя из представления о художнике как о человеке, не способном «охватить целое», увидели замысел в целом перед тем, как перейти к деталям его воплощения, т. е. как о человеке, не способном самостоятельно мыслить и сознательно творить.

Показательно в этом смысле их утверждение, что сознание актера в период работы над ролью якобы непременно нуждается в «разгрузке», в освобождении от «ненужных» сведений, от всего, что не связано с совершенным данным простейшего действия.

В лице актера, воплощающего на сцене образ, созданный драматургом, соединены, как известно, творец и материал. Заставляя актера идти вслепую от действия к действию, режиссер неизбежно превращает его только в «материал», а «податливую глину», отнимает у актера функции сознательного художника, лишает его идейной перспективы. Таков объективный смысл формулы «от простого к сложному», пропагандируемой сторонниками «универсальности» метода физических действий.

Весь дух системы Станиславского восстает против этого.

Увлеченный своим открытием, видевший в нем новые возможности для актерской техники, Станиславский писал в «Режиссерском плане» («Отдел»: «Можно ли допустить, чтоб актер, годами готовивший роль и пьесу, нафантазировавший по поводу каждого ее момента целые поэмы, имеющие перед глазами иллюзию в декорации, освещении, чувствующий на себе грим и костюм, общающийся с другими актерами, которые живут тем же и создают общую атмосферу на сцене, доходящую благодаря при-

## К итогам дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского

2.

Работники многонационального советского театра на опыте убедились в том, что внедрение системы Станиславского в практику творческих коллективов, как правило, обеспечивает их профессиональный рост. Совершенствуя свое мастерство, ведя последовательную борьбу с актерскими штампами, с пережитками театральной рутины, мешающими воплотить на сцене черты нового, стремясь к созданию слаженного актерского ансамбля, утверждая принципы передовой творческой этики, наши лучшие театры тем самым решают большие идейно-творческие задачи. Сама жизнь опровергла лживые рассуждения критиков-космополитов о том, будто внедрение системы Станиславского может привести к нивелированию театров, к утрате ими творческой самостоятельности.

К сожалению, работа по изучению и творческому развитию системы Станиславского и применению ее на практике еще отстает от задач и требований нашего искусства. У ряда режиссеров обнаруживается поверхностное, дилетантское понимание вопросов «системы». Во Всесоюзном Комитете по делам искусств и его местных органах до сих пор практически ничего не делают для пропаганды и освоения системы Станиславского, относится к этой важной работе так, как если бы речь шла о частном деле тех или иных деятелей театра, тогда как в действительности речь идет о государственном деле, работа о котором составляет прямую обязанность комитетов, управлений и местных отделов по делам искусств.

Среди театральных работников еще бытуют вредные суждения, будто в условиях напряженной производственной работы «система» является некоей «роскошью», доступной некоем ведущим театрам; но все из них понимают, что игнорировать «систему» — это значит не использовать до конца всех возможностей, позволяющих успешно вести борьбу за художественное качество спектаклей; это значит, в конечном итоге, пренебрегать интересами советского театра.

Для советского театрального деятеля система Станиславского является одним из важных средств, способствующих превращению в практику театра принципов социалистического реализма.

«Эта система не эстетический трактат, а техника театрального искусства», — писал Станиславский, подчеркивая практический характер своего учения. Однако из этого не следует, что за конкретностью «системы», как «техники театрального искусства», мы не можем и не должны видеть развернутую эстетическую программу Станиславского.

Требую от актера глубокого проникновения, перевоплощения в образ, требуя подлинного переживания в процессе внешнего представления, Станиславский тем самым утверждал на сцене реальную жизнь во всем многообразии ее проявлений, со всеми присущими ей противоречиями, и к ней, богатой, сложной, непрерывно развивающейся жизни, направлял все внимание, все силы, все творчество актера-художника.

Однако воспроизведение на сцене реальной жизни не является конечной целью «системы». «Зачем нужно, чтобы в театре был живой человек?..» — спрашивал соратник Станиславского в искусстве Вл. И. Немировича-Данченко. — На этот вопрос есть очень серьезный и очень важный ответ. Это нужно для того, чтобы зритель или читатель мог воспринимать во всей полноте и идеологическую и психологическую или читаемых произведений».

вышать и радовать людей своим высоким искусством... отдать свою жизнь высокой и культурной миссии просвещения своих современников».

В свете этих высказываний Станиславского наибольшую тревогу вызывает упрощенное толкование «системы» отдельными мастерами театра. Создалась опасность, что за декларативным признанием системы Станиславского на деле она будет сведена к сумме технологических приемов, к элементарной «азбуке» актерского мастерства, предназначенной лишь для педагогической работы режиссера с актерами. В такой опасности убеждает, в частности, вышедший в прошлом году сборник «Работа режиссера над советской пьесой». Пельза примириться с тем, что авторы большинства статей этого сборника — режиссеры Ю. Завадский, Б. Захарва, А. Лобанов, Н. Петров — находят возможным рассматривать общестетические проблемы, основные вопросы современной режиссуры и, наконец, свой собственный режиссерский опыт вне учения Станиславского, словно для них оно уже сыграло свою роль и может служить лишь источником для цитат, подтверждающих собственные мысли авторов.

Нашим режиссерам есть чему учиться у Станиславского. Создание совершенных сценических произведений, воспитание полноценной режиссерской и актерской смены, дальнейшее повышение мастерства в советском театре во многом зависят от того, насколько успешно будет изучаться и осваиваться богатейший опыт Станиславского-режиссера. Пора, наконец, оценить по достоинству эту важнейшую часть наследия Станиславского, к сожалению, пока наименее освещенную и изучаемую.

В наследии К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко советский режиссер находит ясные указания и примеры того, как наиболее плодотворно осуществляется на практике роль режиссера — истолкователя пьесы, организатора спектакля, руководителя и воспитателя коллектива актеров.

Освоение этого опыта тем более необходимо, что на практике многие наши режиссеры до сих пор не поднялись на уровень требований, предъявляемых к ним советским зрителем. В спектаклях наших театров часто еще сказывается отсутствие направляющей режиссерской руки, четкого режиссерского замысла, объединяющего усилия исполнителей во круг идеи драматурга; режиссерские работы лишены четкой композиции, оставляют у зрителя впечатление незаконченности, незавершенности; некоторые из них обнаруживают неумение постановщика глубоко разбираться в жанре произведения драматурга, верно почувствовать стилистические и художественные особенности пьесы.

Кое-где ограниченно понимаются сами функции режиссера; намечилось разделение режиссерской работы на сугубо педагогическую и так называемую постановочную. Имеет место недооценка некоторыми режиссерами работы с актером над ролью, что приводит к снижению

творческой индивидуальности его, которые наиболее выявлены, внешне раскрыты. Это, как правило, является результатом неумения, а подчас и нежелания режиссера вдумчиво, бережно работать с коллективом. Подобная практика наносит серьезнейший вред актеру, не обеспечивает ему творческого роста, приводит к тому, что в театре «вырабатываются штампы исполнения тех или иных ролей, затрудняющие отображение на сцене нового в жизни».

Не все режиссеры правильно понимают свои задачи; в ряде случаев режиссер стремится во что бы то ни стало показать в спектакле те или иные признаки своей изобретательности, независимости от идейного содержания и художественного стиля пьесы, а подчас даже вопреки им. Постановочные эффекты заняли во многих спектаклях чрезмерно большое место. С этой точки зрения заслуживают серьезных упреков отдельные работы режиссуры Театра имени Моссовета, в том числе и такой значительный спектакль, как «Рассвет над Москвой». Здесь режиссура явно злоупотребляет такими приемами, как введение в спектакль кинематографа, использование музыкальных и танцевальных номеров, имеющих отдаленное отношение к смыслу произведения. К чему приводят подобно рода постановочные излишества, видно на примере другого московского спектакля — «Яблоневая ветка» в Московском театре драмы. Здесь внешние эффекты заслоняют собой содержание; такие приемы, как танцы на лыжах, обилие световых и звуковых эффектов, мешают актерам донести до зрителя развитие образов, драматический конфликт произведения. Подобное украшательство, увлечение внешней стороной спектакля обнаруживают отсутствие зрелой творческой мысли режиссера.

Надо с сожалением признать, что и в нашем ведущем театре — в МХАТ — за последнее время снижались уровень режиссерской работы. Театр поставил поверхностную, не достойную сцены МХАТ пьесу «Потерянный дом». Лишенный четкого режиссерского замысла, бесстрастный, посредственный по актерскому исполнению, этот спектакль ненадолго удержался в репертуаре. Ниже возможностей театра режиссура таких спектаклей, как «Хлеб наш насущный», «Илья Головин». В спектакле «Вторая любовь» имеют место не свойственные творческому методу МХАТ элементы увлечения внешней, зрелищной стороной постановки при недостаточно глубоком раскрытии человеческих характеров. То обстоятельство, что уровень режиссуры снизился именно в спектаклях на современную тему, не может не вызвать особого беспокойства и должно побудить коллектив театра серьезно и самокритично разбираться в своей работе.

Только путем глубокого раскрытия темы произведения, его идейного

смысла через живые, глубоко насыщенные, истинно правдивые образы театр достигает главного в своем искусстве — активного воспитательно-воздействия на зрителя.

Научиться использовать систему Станиславского как средство, способствующее реализации принципов социалистического реализма на театре, повышению профессионального мастерства артистов и режиссеров, — такова одна из важных задач работников театрального искусства в нашей стране.

Советский театральный деятель находит в наследии Станиславского ответы на многие важнейшие вопросы своей профессии. Он учится у Станиславского четкой и целесообразной композиции спектакля, продуманному использованию выразительных средств театра, умению подчинить каждую деталь раскрытию идейного смысла пьесы. Он учится передовому режиссерскому мастерству.

Обращаясь к вопросам воспитания творческого коллектива театра, советский театральный деятель находит у Станиславского и Немировича-Данченко замечательные образцы этой важнейшей работы, с которой основатели МХАТ связывали любую конкретную задачу театральной практики. «Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества», — указывал Станиславский, неоднократно подчеркивавший, что актеру, если он обыватель в жизни, не доступны большие мысли и страсти на сцене. «Этика» — одна из важнейших составных частей «системы», без которой невозможно полноценное ее применение.

Забота о воспитании актерской и режиссерской молодежи, ответственное отношение к каждому вводу нового исполнителя в спектакль, строжайший контроль за качеством текущего репертуара, хозяйское внимание к любой «мелочи» в производственной жизни театра — таковы уроки, преподаваемые Станиславским и Немировичем-Данченко.

С величайшим интересом относился Станиславский и Немирович-Данченко к каждому новому начинающему в искусстве, с готовностью передавали свои знания и опыт многочисленной армии работников советского театра, чутко прислушивались к голосу критики. К сожалению, эта традиция забыта некоторыми мастерами театра, мирящимися со своей разобщенностью, келейной замкнутостью, не принимающими критики и порою неприязненно относящимися к творческим успехам товарищей по искусству.

Художники, успокоившиеся на достигнутом, неизбежно выходят в тираж, перестают быть художниками и становятся обывателями в искусстве; театральные коллективы, работающие «по-старинке», как правило, теряют уважение зрителя. Ити в ногу с жизнью — это значит для работников советского театра постоянно учиться — овладевать марксистско-ленинской теорией, обогащать свое знание жизни, свой творческий опыт, мастерство.

Тринадцать лет прошло со дня смерти К. С. Станиславского. За эти годы были впервые опубликованы многие важнейшие высказывания И. В. Сталина о литературе и

раскрытыми в свете творческих взглядов Станиславского. Вопросы режиссерского построения спектакля по Станиславскому, проблемы сценической формы, жанра все еще ничтожно мало разрабатываются нашими теоретиками и практиками.

В самом глубоком изучении нуждается и такая область наследия Станиславского, как «словесное действие», до сих пор остающаяся малоосвещенной, хотя значение ее для теории и практики театра поистине неограничено.

Есть, наконец, еще одна область «системы», требующая самого углубленного изучения и творческого развития. Речь идет о «сверх-сверхзадаче» — важнейшем положении в наследии Станиславского. Глубокое изучение и творческое развитие проблем, связанных с этим положением учения Станиславского, поможет нашим театрам успешно решать сложнейшие вопросы мастерства перевоплощения, послужит плодотворному решению сложной творческой задачи органического сочетания правды и подлинности переживаний с идейной тенденциозностью в творчестве — задачи, стоящей перед каждым деятелем искусства социалистического реализма.

Особую важность и актуальность приобретает также вопрос о нашей театральной критике, все еще мало использующей наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Практика показывает, что театральные критики, театроведы, деятельность которых оказывает значительное влияние на творческую работу театров, в большинстве своем не владеют основами этого наследия, слабо разбираются в «системе», подилетантски судят об актерском творчестве. Ничтожно мало внимания уделяется пропаганде творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в учебной практике театроведческих факультетов наших специальных вузов, в работе по подготовке кадров театроведов, проводимой Институтом истории искусств Академии наук СССР. Круг театроведов, работающих над проблемами, связанными с изучением наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и использованием его в практике современного советского театра, чрезвычайно узок. Такое положение отнюдь не способствует развертыванию полноценной пропаганды этого учения, его дальнейшей теоретической разработке с позиций марксистско-ленинской эстетики.

Надо полагать, что дискуссия послужит для Всесоюзного комитета по делам искусств так же, как и для Министерства кинематографии, серьезным толчком к организации систематической пропаганды творческих принципов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Большая ответственность ложится на мастеров Московского Художественного театра — преемников творческих принципов своих учителей. Плановое научное изучение их наследия, его широкая и всесторонняя популяризация, передача другим театральным коллективам своего творческого опыта составляют прямую обязанность МХАТ.

Систематическая пропаганда творческих идей Станиславского и Немировича-Данченко является прямой обязанностью газеты «Советское ис-

### 1.

Как известно, дискуссия развернулась в основном вокруг вопроса о методе физических действий, о его значении и месте в системе К. С. Станиславского. Это объясняется тем, что именно в вопросе о методе физических действий существовала наибольшая путаница, допускались серьезные ошибки.

Изучая труды самого Станиславского, анализируя выступления участников дискуссии, можно прийти к выводу о действительном месте метода физических действий в «системе».

Метод физических действий, помогающий актеру добиться нужного самочувствия на сцене, верно и точно вскрыть действительную линию роли, открывает перед творческими работниками театра новые профессиональные возможности. Изучить эти возможности, умело овладеть «методом» на практике — немаловажная задача каждого театрального коллектива, совершенствующего свое профессиональное мастерство. Ошибку допускают те творческие работники, которые, не задумываясь, самонадеянно отвергают «метод», не дав себе труда разобраться в его существе, испробовать его на практике.

В то же время многие из высказываний в защиту метода физических действий нельзя расценивать иначе, как вульгаризацию системы Станиславского. Вульгаризаторы игнорируют ведущую роль сознания, идейное начало в творчестве актера. Нужно прямо сказать, что внедрение в практику театров метода физических действий в том виде, как он пропагандируется некоторыми «теоретиками» (А. Карев, П. Ершов, Л. Охитович), могло бы привести только к снижению идейно-художественного уровня искусства. Если же учесть, какие размеры приняла такого рода пропаганда «метода» как в печати, так и в устных выступлениях, станет ясно, сколь необходима и своевременна была осуществленная в ходе дискуссии общественная критика вульгаризаторов и лжетолкователей Станиславского.

Метод физических действий — от-

ков театров требовались, а также рассмотреть свою творческую деятельность, уровень своего мастерства.

Существенным недостатком дискуссии следует признать то обстоятельство, что многие выступления ее участников, обогатившие наше теат-

## 1.

Как известно, дискуссия развернулась в основном вокруг вопроса о методе физических действий, о его значении и месте в системе К. С. Станиславского. Это объясняется тем, что именно в вопросе о методе физических действий существовала наибольшая путаница, допускались серьезные ошибки.

Изначная трудность Станиславского, анализируя выступления участников дискуссии, можно прийти к выводу о действительном месте метода физических действий в «системе».

Метод физических действий, помогающий актеру добиться нужного самочувствия на сцене, верно и точно вскрыть действительную линию роли, открывает перед творческими работниками театра новые профессиональные возможности. Изучить эти возможности, умело овладеть «методом» на практике — немаловажная задача каждого театрального коллектива, совершенствующего свое профессиональное мастерство. Ошибку допускают те творческие работники, которые, не задумываясь, самонадеянно отвергают «метод», не дав себе труда разобраться в его существе, испробовать его на практике.

В то же время многие из высказываний в защиту метода физических действий нельзя расценивать иначе, как вульгаризацию системы Станиславского. Вульгаризаторы игнорируют ведущую роль сознания, идейное начало в творчестве актера. Нужно прямо сказать, что внедрение в практику театров метода физических действий в том виде, как он пропагандируется некоторыми «теоретиками» (А. Барев, П. Ершов, Л. Охитович), могло бы привести только к снижению идейно-художественного уровня искусства. Если же учесть, какие размеры приняла такая рода пропаганда «метода» как в печати, так и в устных выступлениях, станет ясным, сколь необходима и своевременна была осуществленная в ходе дискуссии общественная критика вульгаризаторов и дилетантов Станиславского.

Метод физических действий — одна из составных частей системы Станиславского. Он не может быть сколько-нибудь успешно применен без всестороннего практического овладения всей «системой» в целом.

Показательно, что, критикуя высказывания сторонников «универсальности» метода физических действий, большинство участников дискуссии признает ценность самого «метода». Разгоревшаяся на страницах печати, в театрах, учебных заведениях борьба мнений вокруг метода физических действий вновь продемонстрировала единство взглядов советской художественной интеллигенции по вопросу о главенствующем значении идейного начала в искусстве.

Уже в начале дискуссии на первый план выступила эстетическая проблема замысла и воплощения — основная проблема творческого процесса. Участники дискуссии пришли к единому пониманию идейного замысла как необходимой предпосылки творческого процесса и, в результате, — к единственному и безоговорочному развенчанию теории «нуля», «чистого листа бумаги», согласно которой актер якобы может начать работу над ролью, не зная пьесы и идя вслепую по линии физических действий.

Стремясь во что бы то ни стало утвердить примат физических действий, как основы сценического творчества, противопоставить их замыслу, сторонники «универсальности» метода физических действий искусственно разрывают сдвинутый диалектический процесс воплощения, лишают замысел его действительного начала, иг-

норируя ту очевидную истину, что замысел для художника — это не умозрительное представление, не беспочвенная мечта о будущем произведении, а конкретный практический план работы.

Присходит это потому, что сторонники универсальности метода физических действий исходят из представления о художнике как о человеке, не способном «охватить целое», увидеть замысел в целом перед тем, как перейти к деталям его воплощения, т. е. как о человеке, не способном самостоятельно мыслить и сознательно творить.

Показательно в этом смысле их утверждение, что сознание актера в период работы над ролью якобы непрерывно нуждается в «разружке», в освобождении от «ненужных» сведений, от всего, что не связано с содержанием данного простейшего действия.

В лице актера, воплощающего на сцене образ, созданный драматургом, соединены, как известно, творец и материал. Заставляя актера идти вслепую от действия к действию, режиссер неизбежно превращает его только в «материал», в «податливую глину», отнимает у актера функции сознательного художника, лишает его идейной перспективы. Таков объективный смысл формулы «от простого к сложному», пропагандируемой сторонниками «универсальности» метода физических действий.

Весь дух системы Станиславского восстает против этого.

Увлеченный своим открытием, видевший в нем новые возможности для актерской техники, Станиславский писал в «Режиссерском плане» («Отелло»): «Можно ли допустить, чтоб актер, годами готовивший роль и пьесу, нафантазировавший по поводу каждого ее момента целые поэмы, имеющий перед глазами иллюзию в декорации, освещении, чувствующий на себе грим и костюм, общающийся с другими актерами, которые живут тем же и создают общую атмосферу на сцене, доходившую благодаря присутствию зрителя до высокого градуса каления и т. д., — можно ли допустить, чтобы такой актер забыл все это, когда ему дадут задачу, аналогичную с его положением в пьесе, и можно ли допустить, чтоб он при этом остался холоден?»

Конечно, все это вспомнится само собой, и такая задача является лишь маячком для возбуждения уже готового и накопленного, что незаметно для актера живет в его душе.

Но вот в чем секрет и трюк приема. Если вы начнете прямым путем изображать то, что у вас заготовлено для роли, 90% вероятно, что вы попадете на линию игры чувства. Если же вы начнете просто-напросто действовать и на каждом спектакле решать для себя каждый раз по-новому поставленную задачу, вы будете идти по правильной линии, и чувство не испугается, а пойдет за вами».

Где тут, спрашивается, «разрушка актера» — в этих словах, «содержащих позитивную концепцию метода физических действий? От сложного к простому и от него вновь к сложному — вот путь, которым ведет актер Станиславский.

Сторонники универсальности метода физических действий, объявляющие метод наилучшим средством для воплощения идеи, считают, что актер может не заботиться об идейном истолковании роли, так как идея «уже есть в пьесе» и, стало быть, неизбежно «приложится», «вытечет» из логики физических действий и борьбы. Нужно ли доказывать абсурдность этого утверждения!

Сторонники этой концепции творческого процесса пространно декларируют материалистичность своих взглядов, которые на деле являются вульгаризацией основ материалистической эстетики, проповедью объективистского, натуралистического искусства — искусства, лишеного активного преобразующего начала.

чески ничто не делают для пропаганды и освоения системы Станиславского, относятся к этой важной работе так, как если бы речь шла о частном деле тех или иных деятелей театра, тогда как в действительности речь идет о государственном деле, забота о котором составляет прямую обязанность комитетов, управлений и местных отделов по делам искусства.

Среди театральных работников еще бытуют вредные суждения, будто в условиях напряженной производственной работы «система» является некоей «роскошью», доступной нескольким ведущим театрам; не все из них поняли, что игнорировать «систему» — это значит не использовать до конца всех возможностей, позволяющих успешно вести борьбу за художественное качество спектаклей; это значит, в конечном итоге, пренебрегать интересами советского театра.

Для советского театрального деятеля система Станиславского является одним из важных средств, способствующих превращению в практику театра принципов социалистического реализма.

«Эта система не эстетический трактат, а техника театрального искусства», — писал Станиславский, подчеркивая практический характер своего учения\*. Однако из этого не следует, что за конкретностью «системы», как «техники театрального искусства», мы не можем и не должны видеть развернутую эстетическую программу Станиславского.

Требую от актера глубокого проникновения, перевоплощения в образ, требую подлинного переживания в противовес внешнему представлению, Станиславский тем самым утверждал на сцене реальную жизнь во всем многообразии ее проявлений, со всеми присущими ей противоречиями, и к ней, богатой, сложной, непрерывно развивающейся жизни, направлял все внимание, все силы, все творчество актера-художника.

Однако воспроизведение на сцене реальной жизни не является конечной целью «системы». «Зачем нужно, чтобы в театре была живая человек?», — спрашивал соратник Станиславского в искусстве Вл. И. Немирович-Данченко. — На этот вопрос есть очень серьезный и очень важный ответ. Это нужно для того, чтобы зритель или читатель мог воспринимать во всей полноте и идейно и психологически видимых или читаемых произведений»\*\*.

Глубокий смысл заложен в применении Станиславским термине «сверхзадача». Называя так идею сценического произведения, Станиславский тем самым определяет ее значение и место в общем комплексе задач, решаемых режиссером и актером. Положение о «сверхзадаче» утверждает главенствующую роль идейного начала в творчестве художника, идейности искусства.

Стоит рассмотреть любой из элементов «системы», чтобы каждый из них неизбежно оказался средством, отсылающим артиста через произведение драматурга к самой действительности. Необходимой предпосылкой творческого процесса Станиславский считает познание действительности, постоянно обогащающее «эмоциональную память» художника. Определяющим моментом творческого процесса являются, по Станиславскому, «предлагаемые обстоятельства» пьесы и роли, т. е. иными словами — содержание произведения драматурга, осмысленное с точки зрения жизни. Направление творческого процесса диктуется «связным действием» пьесы и роли, их идей («сверхзадачей»); «От сверхзадачи рождается произведение писателя, к ней должно быть направлено и творчество артиста», — указывал Станиславский\*\*\*. Но артист не является пассивным носителем идеи драматурга: идея непременно должна находить «отклик» в человеческой душе самого творца — актера. Через идею драматурга актер выявляет свое собственное мировоззрение художника, осуществляет свою сверхзадачу — свое патристическое призвание — «во-

\* К. С. Станиславский. Из неопубликованного письма. Архив музея МХАТ.

\*\* Из архива Вл. И. Немировича-Данченко. Ежегодник МХАТ, 1945 г. Т. 1.

\*\*\* К. С. Станиславский «Работа актера над собой», часть 1.

звон, свои собственные режиссерский опыт вне учения Станиславского, словно для него оно уже сыграно, и может служить лишь источником для цитат, подтверждающих собственные мысли авторов.

Нашим режиссерам есть чему учиться у Станиславского. Создание совершенных сценических произведений, воспитание полноценной режиссерской и актерской смены, дальнейшее повышение мастерства в советском театре во многом зависят от того, насколько успешно будет изучаться и осваиваться богатейший опыт Станиславского-режиссера. Пора, наконец, оценить по достоинству эту важнейшую часть наследия Станиславского, к сожалению, пока наименее освещенную и изучаемую.

В наследии К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко советский режиссер находит ясные указания и примеры того, как наиболее плодотворно осуществляется на практике роль режиссера — истолкователя пьесы, организатора спектакля, руководителя и воспитателя коллектива актеров.

Освоение этого опыта тем более необходимо, что на практике многие наши режиссеры до сих пор не поднялись на уровень требований, предъявляемых к ним советским зрителем. В спектаклях наших театров часто еще сказывается отсутствие направляющей режиссерской руки, четкого режиссерского замысла, объединяющего усилия исполнителей вокруг идеи драматурга; режиссерские работы лишены четкой композиции, оставляют у зрителя впечатление незаконченности, незавершенности; некоторые из них обнаруживают неуменье постановщика глубоко разобраться в жанре произведения драматурга, верно почувствовать стиливые и художественные особенности пьесы.

Кое-где ограниченно понимаются сами функции режиссера; неметодически разделены режиссерской работой на сугубо педагогическую и так называемую постановочную. Имеет место недооценка некоторыми режиссерами работы с актером над ролью, что приводит к снижению художественного уровня спектаклей.

В ряде театров, в том числе и крупных, обладающих первоклассными актерскими силами, не ведется должной борьбы за высокую культуру исполнения, за прочный актерский ансамбль. Отсутствие подлинного ансамбля, неравноценность актерской игры, небрежность исполнения эпизодических ролей сказываются на уровне спектаклей такого, например, коллектива, как Ленинградский академический театр драмы имени Пушкина.

Почувствительны недостатки режиссуры в Московском театре имени Ермоловой. Непомерное увлечение «деталью» как таковой, пристрастие к «жанру», к эмпирическому воспроизведению «кусков жизни» зачастую уводят режиссуру этого театра от художественного обобщения, от подлинной правды жизни. В своей статье, помещенной в сборнике «Работа режиссера над советской пьесой», главный режиссер театра А. Лобанов рассматривает систему Станиславского как своего рода «азбуку», необходимую только актеру, да и то начинающему. Недостатки режиссерской практики в Театре имени Ермоловой как раз и объясняются забвением основных принципов учения Станиславского, неуменьем подчинить все компоненты спектакля «сверхзадаче».

Самой решительной критикой заслуживает установившаяся как в театре, так и в кинематографии практика, когда режиссеры не ведут творческой работы с каждым актером, используют актера только в качестве определенного «типажа», основываясь лишь на тех сторонах теор-

\* Там же.

етической основой. Если режиссер явно злоупотребляет такими приемами, как введение в спектакль кинематографа, использование музыкальных и танцевальных номеров, имеющих отдаленное отношение к смыслу произведения, к чему приводит подобное рождение постановочные излишества, видно на примере другого московского спектакля — «Яблоневая ветка» в Московском театре драмы. Здесь внешние эффекты заслоняют собой содержание; такие приемы, как катание на лыжах, обилие световых и звуковых эффектов, мешают актерам донести до зрителя развитие образов, драматический конфликт произведения. Подобное украшательство, увлечение внешней стороной спектакля обнаруживают отсутствие зрелой творческой мысли режиссера.

Надо с сожалением признать, что и в нашем ведущем театре — в МХАТ — за последнее время снизился уровень режиссерской работы. Театр поставил поверхностную, не достойную сцены МХАТ пьесу «Потерянный дом». Лишенный четкого режиссерского замысла, бесстрастный, посредственный по актерскому исполнению, этот спектакль ненадолго удержался в репертуаре. Ниже возможностей театра режиссура таких спектаклей, как «Хлеб наш насущный», «Илья Голыгин». В спектакле «Вторая любовь» имеют место не свойственные творческому методу МХАТ элементы увлечения внешней, зрелищной стороной постановки при недостаточном глубоком раскрытии человеческих характеров. То обстоятельство, что уровень режиссуры снизился именно в спектаклях на современную тему, не может не вызвать особого беспокойства и должно побудить коллектив театра серьезно и самокритично разобраться в своей работе.

Только путем глубокого раскрытия темы произведения, его идейного

## 3.

Тринадцать лет прошло со дня смерти К. С. Станиславского.

За эти годы были впервые опубликованы многие важнейшие высказывания И. В. Сталина о литературе и искусстве, изданы гениальные сталинские труды «Краткий курс истории ВКП(б)» и «Марксизм и вопросы языкознания», опубликованы исторические документы нашей партии по идеологическим вопросам, наконец, статьи партийной печати, посвященные конкретным явлениям, насущным задачам советского театра. За это время советский театр прошел большой путь развития и совершенствования. Вдохновенные мудрые указаниями партии, наши актеры и режиссеры создали немало ярких, полноценных в идейном и художественном отношении произведений, отражающих жизнь советского общества в ее поступательном развитии.

Понятно, что только в свете работ товарища И. В. Сталина и партийных документов и на их основе возможно успешное решение задачи изучения и обобщения опыта советского театрального искусства, дальнейшего творческого развития наследия К. С. Станиславского.

Прошедшая дискуссия еще раз показала, сколь серьезные задачи выдвигает театральная практика перед работниками теоретического фронта — философами, разрабатывающими проблемы эстетики, искусствоведения. Научного освещения ждут важнейшие проблемы социалистического реализма применительно к искусству театра. Решению этой задачи должно быть подчинено и изучение, развитие, теоретическое осмысление вопросов наследия Станиславского, обобщение большого опыта при-

ко для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества», — указывал Станиславский, неоднократно подчеркивавший, что актеру, если он обыватель в жизни, не доступны большие мысли и страсти на сцене. «Этика» — одна из важнейших составных частей «системы», без которой невозможно полноценное ее применение.

Забота о воспитании актерской и режиссерской молодежи, ответственное отношение к каждому вводу нового исполнителя в спектакль, строжайший контроль за качеством текущего репертуара, хозяйское внимание к любой «мелочи» в производственной жизни театра — таковы уроки, преподаваемые Станиславским и Немировичем-Данченко.

С величайшим интересом относился Станиславский и Немирович-Данченко к каждому новому начинающему в искусстве, с готовностью передавали свои знания и опыт многочисленной армии работников советского театра, чутко прислушивались к голосу критики. К сожалению, эта традиция забыта некоторыми мастерами театра, мирящимися со своей разобщенностью, келейной замкнутостью, не принимающими критики и порой неприязненно относящимися к творческим успехам товарищей по искусству.

Художники, успокоившиеся на достигнутом, неизбежно выходят в тираж, перестают быть художниками и становятся обывателями в искусстве; театральные коллективы, работающие «по-старинке», как правило, теряют уважение зрителя. Ити в ногу с жизнью — это значит для работников советского театра постоянно учиться — овладевать марксистско-ленинской теорией, обогащать свое знание жизни, свой творческий опыт, мастерство.

Только путем глубокого раскрытия темы произведения, его идейного содержания «системы», накопленного многонациональным советским театром. Этот значительный опыт подготавливает, в частности, что назрела необходимость в критическом пересмотре терминологии, которая употребляется в трудах Станиславского. Эта терминология, носившая сугубо практический, «рабочий» характер, во многом несовершенная, неполностью отражающая существо понятий, нуждается в уточнении, замене отдельных терминов новыми, соответствующими духу и терминологии марксистско-ленинской эстетики.

Вл. И. Немирович-Данченко в 1943 году указывал, что разработанная К. С. Станиславским «система», включая и метод физических действий, — это «аналитическая основа нашего реалистического искусства» — создана «для того, чтобы избежать штампов, «представлений», неискренности». Она «обставляет первую часть работы. Вторую — как работать над образом — ему выполнить не удалось. Он умер, не написавши книгу о работе над ролью»\*.

Воспоминание этой «второй части», рассеянной по многочисленным стенограммам и трудам, хранящейся в изумном наследии и до сих пор, к сожалению, не систематизированной, является прямым долгом последователей К. С. Станиславского и в первую очередь его учеников в Московском Художественном театре, в чьи руки непосредственно передано это драгоценное достояние.

Важнейшие вопросы актерского перевоплощения, создания сценического образа до сих пор остаются не-

театральной критике, все еще мало исполняющей наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Практика показывает, что театральные критики, театроведы, действительность которых оказывает значительное влияние на творческую работу театров, в большинстве своем не владеют основами этого наследия, слабо разбираются в «системе», подилетантски судят об актерском творчестве. Ничтожно мало внимания уделяется пропаганде творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в учебной практике театроведческих факультетов наших специальных вузов, в работе по подготовке кадров театроведов, проводимой Институтом истории искусств Академии наук СССР. Круг театроведов, работающих над проблемами, связанными с изучением наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и использованием его в практике современного советского театра, чрезвычайно узок. Такое положение отнюдь не способствует развертыванию полноценной пропаганды этого учения, его дальнейшей теоретической разработке с позиций марксистско-ленинской эстетики.

Надо полагать, что дискуссия послужит для Всесоюзного комитета по делам искусств так же, как и для Министерства кинематографии, серьезным толчком к организации систематической пропаганды творческих принципов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Большая ответственность ложится на мастеров Московского Художественного театра — приемников творческих принципов своих учителей. Планомерное научное изучение их наследия, его широкая и всесторонняя популяризация, передача другим театральным коллективам своего творческого опыта составляют прямую обязанность МХАТ.

Систематическая пропаганда творческих идей Станиславского и Немировича-Данченко является прямой обязанностью газеты «Советское искусство» и журнала «Театр».

Одну из основных задач дискуссии, заключающуюся в уяснении идейных основ наследия К. С. Станиславского, в критике искажений и вульгаризации этого наследия, можно признать сейчас в значительной мере решенной.

Положительным итогом дискуссии является также определенный сдвиг в деле пропаганды творческих идей К. С. Станиславского, имевшей большее значение в жизни советского театра. Теперь уже совершенно ясно настоятельное требование общественного мнения: в самое ближайшее время сделать достоянием широкого читателя литературное наследие Вл. И. Немировича-Данченко, привести в порядок и опубликовать стенограммы их репетиций, архивы, хранящиеся под спудом, материалы, находящиеся в руках частных лиц. Ведущую роль в этом деле призваны сыграть Институт истории искусств Академии наук СССР, МХАТ, творческие кабинеты Всероссийского театрального общества.

Практическое освоение, теоретическая разработка и творческое развитие наследия К. С. Станиславского должны быть подчинены задаче ликвидации серьезных недостатков, имеющихся в работе театров, дальнейшего совершенствованию мастерства театральных деятелей, способствовать новому подъему сценического искусства в нашей стране, созданию произведений советской театральной классики.

Материалы дискуссии опубликованы в газете «Советское искусство»: 1950 год — №№ 55, 62, 64, 66, 68, 70, 73, 74, 80, 83, 84, 86, 88, 90, 92; 1951 год — №№ 2, 4, 8, 10, 12, 16, 18.

\* Стенограмма беседы Вл. И. Немировича-Данченко с режиссером, дирижером и главными исполнителями «Пиковой дамы». Архив Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко.